

Autor: Miguel **El exceso a través del cronotopo:
el caso de *La isla mínima* (2014)**

**Excess through the cronotope:
the case of *Marshland* (2014)**

MIGUEL SANTESMASES NAVARRO DE PALENCIA

Profesor Asociado en la Universidad Carlos III de Madrid.

Profesor Asociado en la Universidad Camilo José Cela de Madrid.

Doctorando en Comunicación Audiovisual. Universidad Complutense de Madrid

msantesm@ucm.es

Resumen: La última película de Alberto Rodríguez tiene un cronotopo bien definido, la transición española (principios de los años ochenta) en las marismas del río Guadalquivir. Allí tiene lugar un thriller en el que sus protagonistas (al menos uno de ellos), descubren a la vez al responsable de un crimen y a la España en la que viven. La investigación que nos proponemos llevar a cabo amplía la teoría del análisis filmico y plantea el estudio de un caso desde la perspectiva del microanálisis filmico propuesto por Santos Zunzunegui. Se estudiarán los elementos relacionados con el cronotopo así como las estrategias estilísticas utilizadas por el director para elaborar algunos momentos de la película. Es a través de la puesta en escena como su director crea ese mundo, un espacio, un tiempo, una mirada; con ella inserta su película en un cronotopo determinado. Pero la puesta en escena puede cumplir diversas funciones a la vez. Para ello, estudiaremos en detalle las imágenes que sirven de inicio del film y de transiciones en la película, esos planos cenitales de las marismas. También algunos de los motivos que se repiten, que seleccionaremos siguiendo el criterio de escoger aquellos que menos necesarios parezcan ser para el desarrollo de la trama. Con este análisis nos proponemos demostrar que el efecto del exceso que menciona Kristin Thompson, la experiencia sensorial, supera la peripecia narrativa. Nuestra hipótesis es que la puesta en escena del espacio-tiempo, y la visión del mundo que se desprende de ella, se convierten aquí en la verdadera experiencia del film.

Palabras Clave: puesta en escena, cronotopo, exceso, espacio, thriller

Abstract: The last film of Alberto Rodriguez has a well defined chronotope, the Spanish transition to democracy (beginnings of the eighties) in the marshes of the Guadalquivir River. It's there where this thriller happens, on which its main roles (at least one of them) discover at once the responsible of a killing and the Spain the live in. The investigation we plan to do widens the theory of filmic analysis and it is a study of a case from the perspective of filmic microanalysis, as proposed by Santos Zunzunegui. It will study the elements belonging to the chronotope and also the stylistic strategies used by the director to created some moments of the movie. It is through mise en scène that the director creates this world, a place, a time, a way of seeing; with it, he inserts his film on a clear chronotope. But mise en scène can accomplish may different functions at the same time. We will study in detail the images that start the movie, those aerial shots of the marshlands. Also, some of the motifs repeated during the film, choosing them by the criteria of being the least necessities for the advance of the plot. With this analysis, we plan to demonstrate that the excess mentioned by Kristin Thompson, the sensory experience, overcomes the narrative. Our hypothesis is that mise en scène and the vision of the world that it offers, becomes the real experience of the film.

Keywords: mise en scène, cronothope, excess, place, thriller

0. Introducción

El mundo visto desde el cielo, el mundo en el que va a tener lugar la historia, sirve de marco a los títulos de crédito de la última película de Alberto Rodríguez. Aceptemos que la puesta en escena se caracteriza porque cada decisión del director tiene un por qué, y preguntémonos qué más puede haber debajo de esta primera decisión, qué se repite a intervalos en la película, hasta cerrarla y convertirse en una marca de estilo, y de sentido.

Existe una primera necesidad narrativa para ello, situar la historia en ese lugar, quizá irreconocible desde ese punto de vista, a vista de pájaro, pero su lugar. Quizá sea eso lo que se busca, decir al espectador que va a presenciar un mundo conocido pero de un modo nuevo para él. Aun así, el mensaje informativo se agota en un solo plano, o en dos o tres, y los títulos de crédito contienen muchos más, ocho planos diferentes de las marismas. Esa ausencia de necesidad narrativa es lo que, como veremos, va a permitirnos incluirlos como parte del exceso. Mientras los nombres del equipo pasan en sobreimpresión ante nuestros ojos, escuchamos una música casi hipnótica, que sumada a la desconocida belleza de las imágenes de las marismas provoca en el espectador la creación de una expectativa que voy a calificar de sensorial: va usted a asistir, parecen decirnos, a una experiencia para sus sentidos.



Ilustración 1. Fotograma de *La isla mínima*. Final títulos de crédito iniciales.

Lo que este trabajo se propone es analizar si el exceso es lo determinante en esta película, porque la trama es sencilla; lo que amplía el efecto, lo que supera la historia que cuenta, narrada de un modo lineal además, es el exceso, convertido para el espectador en una experiencia, algo que no alcanza bien a detectar cómo le llega, pero que le atrapa y la arrastra, convirtiendo a la película tanto en una narración como en una experiencia sensorial inmersiva.

1. El exceso cinematográfico

En su célebre artículo "The concept of cinematic excess", Kristin Thompson (1977) divide el efecto de las películas entre su lado narrativo y lo que denomina el exceso. Exceso sería todo aquello que a la película parece sobrarle porque no aporta nada a su narración, a su argumento, no añade nada a esa historia que el espectador reconstruye en su

cabeza a partir de la organización posiblemente desordenada en la que el argumento se la presenta.

Para Thompson "las películas pueden ser vistas como una lucha de fuerzas opuestas. Algunas de estas fuerzas pelean por unificar la obra, por mantenerla unida lo suficiente para que percibamos y 'sigamos' sus estructuras. Fuera de cualquiera de esas estructuras descansan esos aspectos de la obra que no están sujetos por dichas fuerzas unificadoras - el *exceso*" (1977, pág. 54).

El cine clásico de Hollywood, como ella explica, se había caracterizado por una reducción al mínimo del exceso utilizando para ello la motivación, es decir, cualquier elemento de la película, desde un movimiento de cámara a un decorado, o un peinado, tiene un motivo, un por qué relacionado con la narración. Pero muchas películas no siguen esa pauta, incluyen elementos poco o nada motivados, lo que provoca que sean más perceptibles por el espectador.

"Estilo no quiere decir exceso" -precisa Thompson- "pero ambos están conectados porque ambos implican a los aspectos materiales de la película" (177, pág. 55). Es ahí donde el espectador puede descubrir que hay algo más que una historia transcurriendo delante de sus ojos, en las huellas que el estilo va dejando en la película, innecesariamente diríamos, o para ser más precisos innecesariamente de esa manera. Y de ese modo detectar el exceso. El exceso serviría entonces además para desvelar al espectador que lo que está viendo es una película. Y también para involucrar al espectador en un juego perceptivo, en una experiencia sensorial prefiero llamarlo yo.

Al parecer, según precisa Thompson, espectadores, y a veces también críticos, se sienten incómodos con la idea de que hay elementos que no cumplen ninguna función más que esa, deleitarnos.

Las películas de vocación más realista son aquellas en las que el exceso es más difícil de detectar, sostiene Thompson. Pero, como veremos, la propia vocación realista de un filme como *La isla mínima* también favorece que detectemos los elementos no realistas. En el cine realista, el espectador acepta con naturalidad lo que la pantalla le muestra, acepta que lo que ve es como son o eran en ese espacio las cosas, las casas o los coches o el vestuario, acepta lo que ve y oye como un cronotopo realista. A veces, incluso, lo reconoce, y se siente feliz por ello; quizá descansa ahí el éxito de este planteamiento, en ese placer que siente el espectador al reconocer el mundo en la pantalla, un placer que le emparenta con ese primer espectador de finales del siglo XIX. Aunque exista también, como sugiere Elsaesser (2002) otro tipo de espectador, más educado en la tradición

romántica del arte, que considera que todo en la obra responde a la visión del autor. Y otro más que solo cree que las cosas son así por razones estéticas.

Thompson reconoce en su texto que sigue ahí a Roland Barthes y a su texto *El tercer sentido* (2009), al proponer que hay algo más que narración en las películas. Es algo que, como ese mencionado tercer sentido, que Barthes denomina "sentido obtuso" (2009, pág. 59), parece sobrarle y, sin embargo, es quizá lo que le dota de su cualidad filmica. Barthes defiende la existencia de tres niveles de sentido: un nivel informativo, un nivel simbólico y un tercer nivel "evidente, errático y tozudo. No sé cuál es su significado." (2009, pág. 56). "Un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo" – dice de él, para tratar de precisar su definición–, "testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo" (2009, pág. 58). Barthes nos invita a pensar que ese sentido sólo es mencionable para indicar dónde está, pero no puede ser descrito con palabras (lo cual sería la mejor definición posible, se me ocurre, de lo específicamente cinematográfico: aquello que la película es pero no puede ser descrito con palabras).

Hay algo gratuito en el exceso, que escapa al análisis. Uno puede detectar elementos excesivos, pero precisamente por su carácter no se dejan analizar. Están ahí, de algún modo, porque sí. Pero sí podemos aventurarnos a precisar qué efecto producen.

Podríamos detectar el modo en el que un elemento de la película aparece en ella. Reconocer que ese elemento es necesario no implica que deba ser precisamente así. En un trabajo de puesta en escena no absolutamente motivada, como pasaba en el cine clásico, los elementos de la puesta en escena podrían hipotéticamente tomar formas diversas, la cámara podría estar allí o en muchos otros sitios, por ejemplo.

También podríamos detectar un exceso en la duración. Ese plano puede ser necesario pero no tiene porque durar tanto o tan poco. Es de indudable utilidad esta apreciación de Thompson para este artículo, que pretende reflexionar sobre el uso del espacio y el tiempo.

La repetición también funciona como huella que nos permita detectar un elemento excesivo. La primera vez que aparece un elemento podría estar justificada pero no así todas las demás, que remiten a algo innecesario y sin embargo pertinente, gratuito para la narración pero necesario, quizás, para la película.

Thompson nos invita a reflexionar sobre *la puesta en escena* como algo suplementario a la narración, como ese exceso que, sin embargo, acaba por convertirse en huella de un estilo o como ese algo que, al escapar de la cadena narrativa causa-efecto, puede llegar a ser lo más valioso que experimentamos durante el visionado del filme.

2. La puesta en escena.

Existen múltiples y variadas definiciones de la puesta en escena. Como concepto teórico, tal como explica Adrian Martin (2014), lleva implícita una ambigüedad que remite al país y al momento histórico en el que tal concepto se utilice. No es función de este artículo revisar todo eso, pero sí parece oportuno mencionarlo, antes de entrar en detalle, para dejar claro que su definición depende de la situación y las elecciones que hace quien lo usa. Así que, para empezar a precisar su significado, comienzo por una de las aproximaciones más sencillas, según la cual la puesta en escena cinematográfica sería todo aquello que hace el director para convertir algo escrito en un papel, el guion, en imágenes y sonidos, la película. Es, por tanto, un conjunto de decisiones, que se reflejan en la obra como resultados, y también de herramientas a su alcance para conseguir esos resultados.

Para otros, entre los que me incluyo, es además el resultado general del uso de esos elementos para un fin dado, la visión del mundo y del propio cine que se desprende de esa mirada, al utilizar estas herramientas de esa manera. Es esta tradición, que podemos detectar como heredada del Romanticismo, la que impregna el trabajo de los teóricos de la Nouvelle Vague, cuando distinguen entre autores, los que consiguen que su estilo impregne la película, y simples "metteurs-en-scène", que solo son ilustradores de un guión. Fereydoun Hovvada, el colaborador de Cahiers du Cinema, dejó claro en un célebre artículo una lista de elementos al alcance del director, que pasa por ser una de las más completas: "composición, armonía, la colocación de objetos y actores, la elección de los decorados, la captura de gestos y miradas..." (2000, pág. 83).

Otros como David Bordwell y Kristin Thompson (1995) apuestan por una versión más prosaica cuando dicen, refiriéndose al mismo asunto, que dichas componentes, heredadas del teatro, son: "los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes".

Tomas Elsaesser propone, como reacción a las propuesta de los teóricos franceses de los años sesenta, que: " podemos desarrollar una comprensión no mistificadora de la puesta en escena pensando en ella en términos de una serie de normas de composición entre las que los directores eligen para construir sus planos, sus escenas y sus películas" (2002, pág. 82).

Josep María Catalá (2001) define como función primaria del director de cine "convertir el drama en espacio y tiempo". Es desde ahí desde donde podemos empezar a desbrozar un territorio extenso que, sin embargo, conecta solo en algunos puntos con el de cronotopo, que es el que nos resulta relevante para este artículo.

2.1. La puesta en escena y el cronotopo

Nos preguntamos ahora cuales de estos aspectos tienen relación con el cronotopo. Tomamos de Cerdán (2015), la definición de Bajtin: "Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa espacio-tiempo) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales". Sugiere Cerdán que lo interesante resulta del modo en el que el espacio se hace tiempo: "Para Bajtín en el cronotopo artístico el espacio se intensifica y penetra en el movimiento del tiempo, en el argumento de la historia" (2015, pág. 7).

El aspecto que nos interesa aquí es el cronotopo configurado, tal como menciona allí Cerdán (2015, pág. 10) en relación a la categoría propuesta por Paul Ricoeur, pues es el que se refiere a la obra en sí, al interior de la obra. Revisando los elementos de la puesta en escena que hemos aceptado como tales, podemos concluir que la más evidente relación se da en los espacios, en los decorados, los escenarios en los que transcurre la acción.

Considero que es la acción que en él ocurre lo que convierte un simple decorado en un espacio que se hace tiempo, un cronotopo. Al transcurrir en el la acción, el espacio queda indisolublemente ligado al tiempo, al tiempo de la diégesis, desde luego, pero sobre todo al tiempo en pantalla, que es el tiempo en el que ese espacio, convertido ya en espacio fílmico existe, como espacio representado.

3. Metodologías

Partiremos de las ideas de Thompson (1977) para detectar qué momentos de la película pueden ser considerados parte de ese exceso. Para ello, visionamos la película detectando en qué momentos la puesta en escena abandona los criterios de motivación característicos del cine narrativo y se detiene en algún elemento no necesario para la trama. No se trata aquí de hacer un análisis intensivo, sino de analizar el efecto que algunos de esos instantes no imprescindibles producen en la película y en la experiencia de su espectador.

Para limitar el objeto de este análisis, nos basamos en las propuestas de Santos Zunzunegui (1996), en su concepto de microanálisis fílmico. Propone que podemos sacar conclusiones sobre una película analizando solamente algunas de sus escenas, si somos capaces de contextualizar esas conclusiones de algún modo. Conviene precisar ahora que, de entre todos los contextos posibles a los que remite o en los que se encuentra siempre inmersa cualquier hora de arte, utilizaremos solo, de nuevo siguiendo a Santos Zunzunegui (2007) "el contexto pertinente que debe ser activado y reconstruido para su adecuada

comprensión" (pág. 55), esta idea tan de sentido común que nos permitirá huir de lo que él con acierto llama allí "el fetichismo del contexto" (pág. 54).

De este mismo autor nos sacamos la idea de analizar la secuencia de los títulos de crédito de *La isla mínima*, pues en estas secuencias suele darse o puede darse un efecto resumen de la película, una condensación que luego la película se encarga de ir explicando. Por cierto que Elsaesser hace lo mismo en el libro mencionado, al analizar la puesta en escena de *El paciente inglés*, comenzando por la secuencia de los títulos de crédito (2002, pág. 90).

Conviene adscribir ahora a la puesta en escena de la película a alguno de los tipos de puesta en escena propuestos por Adrian Martin (1992, mencionado en Lacey, 2005): Clásica, Expresionista y Manierista. Como bien menciona Elsaesser, esta categorización puede tener valor heurístico y en nuestro caso lo tiene. Enseguida se verá por qué, pero baste ahora con reconocer que la puesta en escena de *La isla mínima* es del tipo clásico, la que nos remite al cine clásico americano y se basa en que el estilo visual de un film dado "está basado en los temas y desarrollos dramáticos del filme" (Elsaesser, 2002, pág. 89). Es decir, un estilo que trata de pasar desapercibido, que no llama la atención sobre sí mismo. Un estilo basado en la motivación, como propone Kristin Thompson.

Del modelo heurístico propuesto por Cerdán (Cerdán, 2015), nos será útil también su concepto de cronotopo imaginario. En una película con vocación realista como *La isla mínima*, con su vocación casi de documento de una época y un lugar, lo que crea, si utilizamos la terminología de Díez Puertas (2014), un mundo realista, considero que la presencia de elementos imaginados por un personaje, es una manera de detectar el exceso cinematográfico.

4. Los contextos de *La isla mínima*

Para detectar el exceso, se hace necesario definir un espacio narrativo de referencia, al que pertenecería todo aquello que es necesario para la presentación y el avance de la trama. Además, debemos revisar los contextos principales que están en juego en la película.

Un rótulo preside una de las primeras escenas de la película: *20 de septiembre de 1980*. Éste es el contexto histórico. Aunque está fuera de este análisis hacer repaso de aquel momento histórico, sí que vale la pena mencionar que fue una época que, en nuestro país, estuvo cargada de significados; en la que lo nuevo, la democracia, se encontraba con

el viejo régimen, aun vivo en personas y costumbres. Este choque, este conflicto, constituye el contexto temático del film.

Ese tema se explicita también en la sinopsis presente en el guion publicado (Cobos & Rodriguez, 2014, pág.34), que podemos resumir del siguiente modo: *Dos policías de ideologías opuestas deberán superar sus diferencias de método y descubrir a un asesino.*

Estamos pues en un film del género cine criminal, en concreto, un policiaco, un thriller quizás, aunque tampoco es nuestra función detectar a qué género realmente pertenece podemos asumir que tiene tono de thriller.

En relación al cronotopo, conviene reseñar que hay cronotopos superpuestos en la película, de los que luego hablaremos. Está el mencionado en la película, el año 1980. Está el de las fotografías de Atín Aya de las marismas, referencia clave del film como veremos, realizadas en los años noventa. Está el de las fotos aéreas de Héctor Garrido de las marismas, realizadas mayoritariamente entre 2005 y 2008. Y a ellos, se superpone además el momento del rodaje, el año 2014.

4.1. Dos mundos

El mundo de la transición española, y el asesinato de dos chicas jóvenes, son los elementos principales añadidos, son las piezas ausentes de la serie fotográfica de Atín Aya, comenzada en 1991. Con ellas se construye el argumento de thriller, pero desde el punto de vista de esa localización, las marismas del río Guadalquivir, son sólo un añadido. O al revés. Si lo necesario son los elementos del thriller, entonces podemos considerar a las marismas parte del exceso. Constituyen un añadido o el verdadero protagonista, como dice el fotógrafo Héctor Garrido. Son dos mundos que el director ha hecho encajar con su trabajo.

Podemos preguntarnos si la historia de *La isla mínima* podría ocurrir en otro sitio que no fueran las marismas. La respuesta es que sí, podría ocurrir en un barrio a las afueras de Sevilla o en un barrio del extrarradio de Madrid, por mencionar dos ejemplos. Descontando, claro está, los problemas de producción, de localización y seguramente construcción de unos decorados de los años ochenta, que sin embargo sobreviven casi tal cual en las marismas. Si la respuesta es afirmativa, eso implica que las marismas cumplen otra función. Y la función no es estilística. Es una función que podríamos denominar de muchos modos: experiencial, sensorial, referencial, documental.

5. Los objetos de análisis

La hipótesis principal que guía este trabajo es que, en ciertos casos como el de esta película, lo que mueve la película en la cabeza del espectador y le mantiene atento a la pantalla no son un conjunto de pistas que van desenredando la historia, lo que Bordwell (1996) llama despejar el argumento, sino una sucesión de momentos, en cierto sentido poco relevantes para ese argumento, pero que provocan en el espectador un estado de ánimo placentero, estéticamente placentero me atrevería a decir. Sumergido en la belleza de ciertas imágenes, con una música casi hipnótica adormeciendo sus sentidos, el espectador se introduce en un mundo desconocido, el de un pueblo de las Marismas del Guadalquivir con sus leyes primitivas. Es la "estética del asombro" lo que le mantiene atento, la que, tomando prestado el concepto de Marinetti, menciona Tom Gunning en su artículo sobre "El cine de atracciones" (1986. pág 66). Atrapado por el espectáculo sensorial, el espectador se deja llevar por la película corriente abajo, hacia su final, sin que la ansiedad por resolver el enigma sea su principal preocupación. Por eso son tan relevantes para este trabajo los momentos más gratuitos de la película desde el punto de vista de la historia que cuenta, por qué en esos momentos el espectador no tiene nada a lo que agarrarse más que a ese espectáculo. Sabe que hay unas respuestas esperándole al final, y se deja llevar por la corriente tranquila de la historia, igual que ese río manso que circula por las marismas.

Detectar todos los momentos que podríamos considerar forman parte de ese exceso mencionado supera el alcance de este artículo, pero podemos probar a verificar si en algunos momentos dicha hipótesis funciona, si la película sigue moviéndose, interesándonos, a pesar de abandonar por unos instantes el argumento. Basaremos nuestras elecciones en aquellos instantes que tienen que ver con el tiempo y el espacio, con la repetición y con la duración que menciona Thompson.

5.1. Las marismas y el cronotopo

El punto de partida de la película son las fotos de Atín Aya que forman parte de su libro *Marismas del Guadalquivir* (2000). Ellas solas construyen ya un cronotopo particular, aunque como él buscaba, no tienen una inserción temporal concreta. "Creo que cuanto más intemporal sea una fotografía más valor tendrá siempre" (Atín Aya, en Chamorro, 2010, pág. 13).



Ilustración 2. Fotografía de Atín Aya. *Marismas del Guadalquivir* (2000).
(atinaya.com)

"Yo conocía la zona, había oído hablar de Aya..., pero fue un auténtico shock. Aquellas imágenes transformaron toda mi percepción del lugar –declaró Rodríguez después de verlas por primera vez en 2000–. Estaba con Alex Catalán, director de fotografía de *La isla mínima*, y salimos los dos pensando: 'Es el escenario perfecto para un wéstern crepuscular bestial. El entorno convertido en un personaje'. Y ya nunca dejamos de darle vueltas" (Goltia, 2015).

Las fotografías fueron tomadas entre 1991 y 1996, y sin embargo, en ellas, el tiempo, detenido, nos remite a mucho tiempo atrás, por eso esas imágenes han podido servir como base documental para una película que transcurre mucho antes, en septiembre de 1980. Y por eso podemos decir que hay un cronotopo ya no evidente, o sostener su existencia diferenciada, porque en esa traslación se ha creado un espacio-tiempo que ya no es obvio.

Si aceptamos que ese espacio en los años noventa era idéntico a en 1980 estamos reconociendo lo que Rodríguez dice: el tiempo se ha detenido allí. "El tiempo en la marisma es distinto, como si se detuviera a veces. Aquí, tiempo y espacio van unidos» (Goltia, 2015).



Ilustración 3. Fotografía de Atín Aya. *Marismas del Guadalquivir* (2000).
(atinaya.com)

Si examinamos con detalle las imágenes de Atín Aya, descubrimos en ellas la ausencia de elementos que nos confirmen que estamos en la década de los noventa. Sus imágenes hablan de esa España que a menudo es calificada como la España profunda, que tanto ha retratado, siempre en blanco y negro, la fotografía documental española de la segunda mitad del siglo XX. No son los años ochenta ni los años noventa los que la película retrata en realidad, es la vieja España.

Esa oscuridad, que todas esas imágenes de Atín Aya sugieren, se transforma en la película en imágenes en color, pero conservando ese nivel sensorial, atenuado, que preside esta investigación. Mi propuesta es que ese mundo, que ya estaba en las imágenes de Atín Aya, es una fuente de goce para el espectador. Es el retrato de ese lugar, en ese momento histórico, o sea el cronotopo, y el modo en el que nos es presentado a través de la puesta en escena, lo que se convierte en una de las bazas más importantes del film, y se erige como una posible explicación de su éxito entre el público. Gracias a la belleza de las imágenes, a

su colorido, y al sonido envolvente, el espectador se sumerge en un mundo que le resulta a la vez reconocible y desconocido. No es, insisto, el hilo de la trama lo que le mantiene atento, es el espectáculo del que habla Tom Gunning (1986), solo que aquí no solo es visual. Las marismas del Guadalquivir son para un espectador actual tan fascinantes y desconocidas como podían ser las cataratas de Iguazú para un espectador del primer cine mudo.

Pero no me refiero únicamente a un placer visual, hablo de un placer intelectual también, aquí el asombro no sólo es referido a los accidentes naturales si no que este espectáculo incluye un modo de ser de las gentes de un lugar, unos comportamientos, que la película nos presenta arropados por su puesta en escena, y que nos fascina contemplar como espectadores. El espectáculo se nutre igualmente de la mostración del arraigo de la pobreza en ese lugar, que sugiere que no debía ser el único. La pobreza, reflejada en decorados y localizaciones, nos remite a ese viejo mundo, a esa vieja España, que aun no parecía haberse enterado del todo de que el país había iniciado una época nueva. Como espectadores, nos preguntamos si es posible que eso estuviera ocurriendo, a la vez que reconocemos que seguro que sí, porque algo de eso ha sobrevivido hasta hoy. Y de ahí, de ese reconocimiento, surge el placer intelectual que el film nos produce.

Este espacio-tiempo explicita además el contexto temático del film, todos los temas que la película trata: la nueva libertad aportada por la democracia recién estrenada, unida a la supervivencia de modelos anticuados de entender la realidad; la nueva libertad de las mujeres que choca con comportamientos heredados del régimen político recién terminado; en general la convivencia conflictiva de lo viejo y lo nuevo.

5.2. El punto de vista aéreo

La película comienza con unos planos cenitales de las marismas del Guadalquivir. Recuerdan a la serie de Yann Arthus-Bertrand *La tierra vista desde el cielo* (2000), que han viajado por el mundo, asombrándonos a todos con las formas que adquieren desde ese punto de vista los accidentes naturales de nuestro planeta. La exposición, visitada por mas de 120 millones de personas, ha sido convertida también en serie documental.

En realidad, el filme ha empezado un poco antes, con unos rótulos de empresas productoras y otros colaboradores de primer nivel, a los que se les ha extraído el color y sustituido por una gradación de grises. Me refiero por ejemplo al rotulo del ICAA, que es amarillo y aquí aparece como gris, o al de Audiovisual SGR, que es verde y azul, y aquí aparece en una gradación de grises. El efecto parece ser doble, por un lado, invitarnos a

una película que en definitiva va a ser oscura, y no puedo dejar de pensar en las fotos en blanco y negro de Atín Aya. Pero hay algo más, esa ausencia de color inicial multiplica la espectacularidad de la primera imagen cenital de las marismas.



Ilustración 4. Fotograma inicial de *La isla mínima*. Títulos de crédito.

Son en total ocho las imágenes de las que constan los títulos de crédito. Se trata de fotografías aéreas de Héctor Garrido, el fotógrafo de la Estación Biológica de Doñana (CSIC), que han sido levemente retocadas digitalmente para añadirles movimiento, un leve y lentísimo zoom que se repetirá luego muchas veces. En ellas, se ha respetado la gama cromática, es decir, tienen el color original, que no coincide con los tonos más apagados del resto de la película.

"El verdadero protagonista de *La Isla Mínima* es el paisaje de las marismas; las marismas toman el protagonismo, toma[n] decisiones" (Cerillo, 2015). En estas declaraciones de Héctor Garrido volvemos a encontrarnos la premisa de esta investigación, a saber, que es ese mundo y la experiencia de él lo que mueve la película. El fotógrafo menciona en la misma entrevista el carácter fractal de sus imágenes, a base de estructuras que se repiten en diferentes tamaños. "Cuando miras esas estructuras en la naturaleza es como si miraras un espejo, como si te miraras a ti mismo. [...] parecen seres vivos; parece el desarrollo de nuestras venas, de nuestro cerebro". Todo esto contribuye a la experiencia sensorial.

Sin embargo, sus imágenes, a pesar de su exquisita belleza, no conectan del todo con ese contexto temático que hemos definido, son muy nuevas, la mayoría fueran tomadas entre 2004 y 2008. Pero sin duda añaden mucho a la experiencia de lo espectacular de la película. Añaden algo poético, quizá, con lo que contrastar el resto de la película, casi siempre, pero como veremos no siempre, más prosaica. Y luego está lo que

menciona Martin Rubin en su libro sobre el thriller (Rubin, 2000), cuando habla de la necesidad de un laberinto para que transcurra el thriller. Estas imágenes iniciales cumplen esa función con eficacia, todas parecen partes de un gran laberinto.

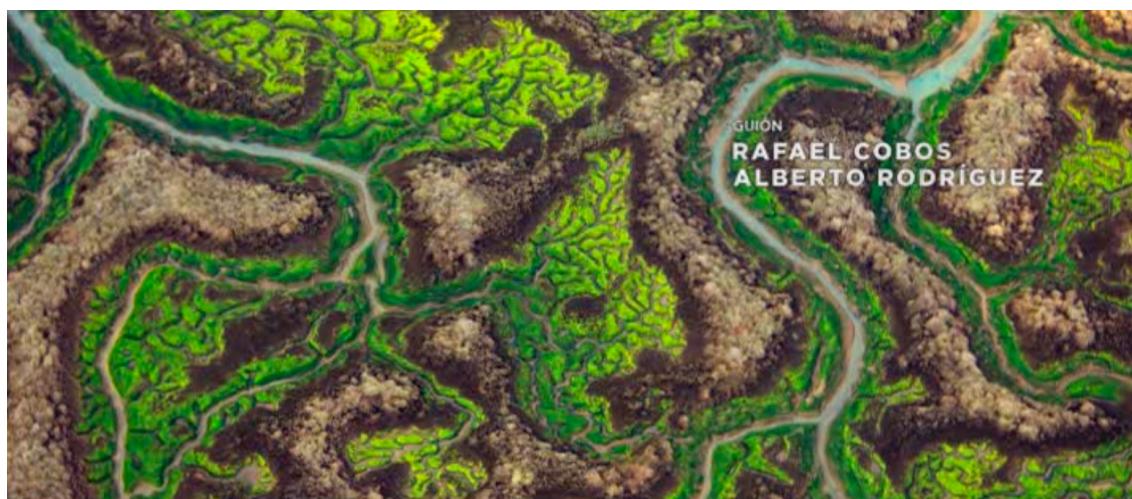


Ilustración 5. Fotograma de *La isla mínima*. Títulos de crédito.

Aceptemos su necesidad narrativa, situar la acción, y que su número puede estar motivado por la cantidad de personas que deben aparecer en los títulos de crédito. No resultan reiterativas porque son muy diferente, presentan un mundo con una riqueza visual inusual. El modo en el que están retratadas las marismas nos pone además sobre la pista de algo. Convengamos en que es innecesario el colocar la cámara ahí arriba, tan innecesario como colocarla en cualquier otro sitio (de ahí que Thomson incluya estas decisiones de puesta en escena como integrantes de exceso). Podemos ensayar a describir la sensación que acompaña a esos planos. Es una sensación fría, analítica, y a la vez hipnótica por la belleza de lo que vemos. El color ayuda a potenciar el efecto de extrañamiento, de no reconocer del todo lo que vemos, parece conseguir alejar las imágenes, aun más, de nuestro mundo cotidiano. Recuerdan, como dice Garrido, a los pliegues de nuestro cerebro.

Si las imágenes con las que una película arranca informan al espectador de lo que la película espera de él, o del lugar desde el que debe experimentarla, esas imágenes primeras (y la música inquietante y delicada que las acompañan) nos colocan desde el inicio en una posición, la del espectador fascinado, hipnotizado casi, entregado a lo que ellas inauguran. O también pueden ser consideradas como una invitación a no involucrarnos, a mirar la historia desde una cierta distancia.

A partir de ese instante, se cumplirán, casi siempre, los criterios canónicos de la economía narrativa, característicos de una puesta en escena de tipo clásico, en el que cada plano tiene una función clara y su duración es la justa para cumplir esa función.

Pero el rasgo estilístico ha quedado ya fijado.

Ese rasgo de estilo irá punteando la película. Esa mirada distanciada, desprendida no reaparece hasta el minuto 24, es un plano cenital de una carretera, unos pájaros pasan por un lado del plano, casi imperceptiblemente.



Ilustraciones 6. Fotograma de *La isla mínima*. Minuto 24.

Luego, en el minuto 46, de nuevo un cenital de un cementerio, en el que acaban de ser enterradas las dos víctimas, nos vuelve a colocar en ese lugar que parece estar proponiéndonos algún tipo de reflexión, alguna generalización de los comportamientos que vemos, o relacionando esos hechos con el entorno en el que ocurren.



Ilustraciones 7. Fotograma de *La isla mínima*. Minutos 46.

En el minuto 64, justo cuando una vidente ha informado al protagonista de que "la muerte te esta esperando, ya queda poco", vemos de nuevo el mundo de la historia desde ahí arriba, una barca en el río.



Ilustración 8. Fotograma de *La isla mínima*. Minuto 64.

Y al final, cuando todo ha terminado en la isla mínima que da nombre al film, vemos caer la lluvia otra vez desde el cielo, en un plano cenital que nos devuelve a esas primeras imágenes fractales, es el único de esta serie de planos que inauguran capítulos de la historia que tiene esa función, quizá subrayando el hecho de que lo que hemos visto, se repite, y volverá a repetirse.



Ilustración 9. Fotograma de *La isla mínima*. Final de la secuencia de lluvia.

La última imagen de la película tiene también algo de este carácter. Es un plano cenital de una carretera que avanza pegada al río, por la que se marchan en su coche los dos policías. Pero esta vez la cámara abandona esa posición privilegiada y baja hacia la tierra, como invitándonos a volver a la realidad.

Este uso gratuito de ese punto de vista aéreo, que resulta muy eficaz para lo que este trabajo denomina experiencia sensorial, sorprende a la vez que cierra de un modo inevitable la película.



Ilustración 10. Fotograma de *La isla mínima*. Plano final.

5.3. El motivo de los pájaros

El fotógrafo de las imágenes iniciales, Héctor Garrido, confiesa en una entrevista que, además de ciertos retoques en todas sus fotos, en una de sus imágenes se hizo algo más. En respuesta a una pregunta sobre unas aves blancas triangulares que parecen irreales dice: "Son aves, recogidas en las fotos, aunque se les ha dado movimiento. Alberto Rodríguez les ha dado vida, para que parezcan fotos vivas" (Cerillo, 2015).

El parque de Doñana está lleno de aves, es uno de los lugares de invernada para las aves europeas, y por esa entre otras razones fue declarado en 1994 Patrimonio de la Humanidad. La marisma está pegada a Doñana. Y es lógico que haya todo tipo de aves. Pero el modo en el que son utilizadas me permiten incluirlas dentro del exceso cuyo efecto este trabajo investiga.

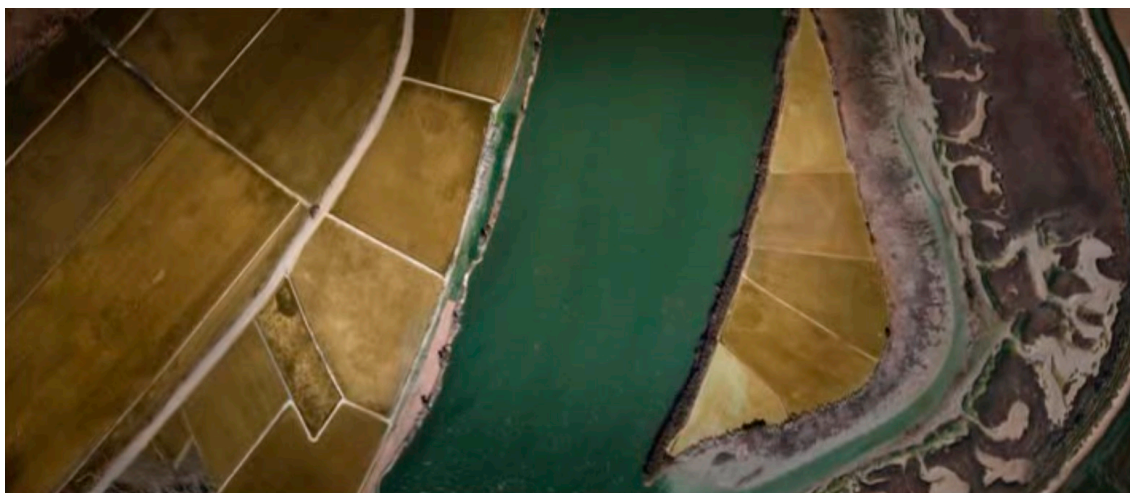


Ilustración 11. Fotograma de *La isla mínima*. Sec. 1, plano 1.

Si seguimos la película cronológicamente, tras esas primeras imágenes, que han incluido esos extraños primeros pájaros blancos que pasan en formación, la secuencia de créditos termina en un plano general que, aunque sigue siendo cenital tiene ya otro carácter, menos poético. En el que vemos un coche detenido junto a un río. Es el plano 1 de la secuencia 1.



Ilustración 12. Fotograma de *La isla mínima*. Sec. 1, plano 2.

Le sigue un plano de una bandada de flamencos al vuelo. El siguiente plano es un plano medio de Juan, apoyado en un coche, que los mira absorto. Parece un recurso para bajar del cielo a la tierra, y empezar la historia. Pero también va a servir para invitarnos a ver el mundo desde los ojos de Juan.

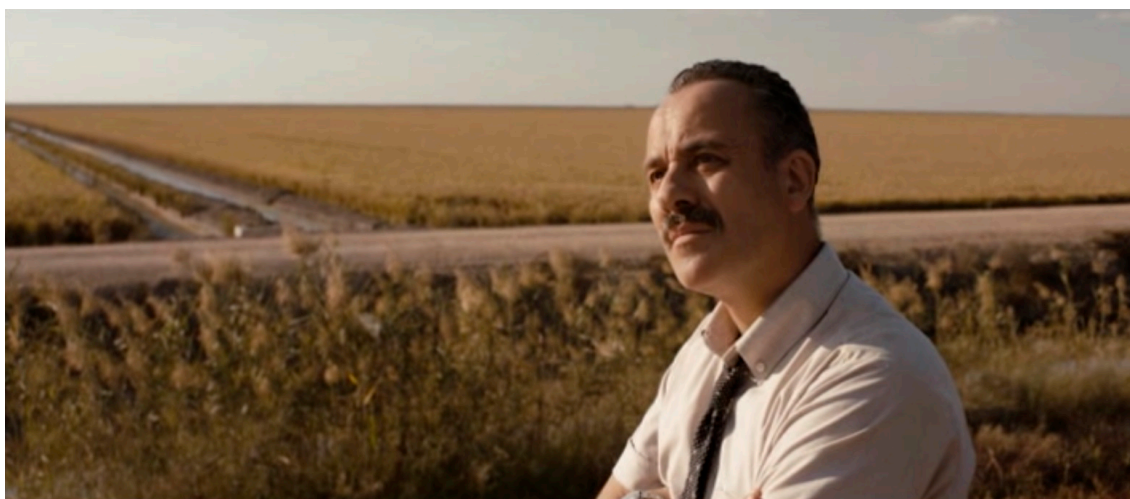


Ilustración 13. Fotograma de *La isla mínima*. Sec. 1, plano 3.

Sin embargo, Juan no es el personaje desde el que el espectador sigue la historia, aquel con el que se identifica, pues su personalidad violenta enseguida nos alejara de él. Aun así, esta estrategia seguirá, confirmando su carácter de exceso.

Es evidente que estos pájaros son irrelevantes para la historia, forman parte de algo que el director quiere poner ahí, pero no es narrativamente necesario. Baste como prueba el decir que, en el guion, esta primera aparición de esa mirada de Juan a los pájaros no existe, aunque sí existe más adelante.

En el minuto 15 se produce un efecto de montaje relevante. A un primer plano de Juan que reacciona a una frase premonitoria de la vidente, le sigue un plano de unos flamencos en vuelo, da la sensación de ser el mismo plano de la secuencia 1, o un trozo de la misma toma. A él, le sigue un plano medio corto de Juan, mirándoles, otra vez. Una panorámica nos lleva de Juan a Pedro, su compañero, que le está viendo mirar a los pájaros, sin entender bien por qué, como nosotros los espectadores.



Ilustraciones 14 y 15. Fotogramas de *La isla mínima*. Minuto 15.

En el minuto 29, Juan sufre algo parecido a un ataque. Está tomando una pastilla cuando ve un pájaro azul reflejado en el espejo del baño. El pájaro está sobre una lámpara de su dormitorio. Esta escena sí está en el guion, pero hay algo en el modo de rodarla, en el que se utilizan pájaros de tamaños diferentes, que nos invita a pensar que es Juan el que lo está imaginando. Juan se desmaya y el pájaro revolotea perdido por la habitación.

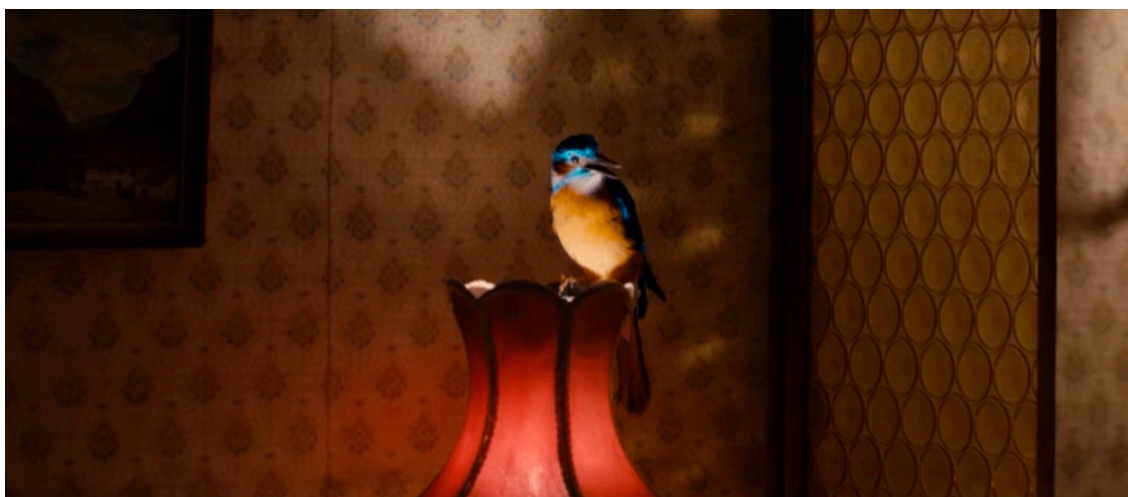


Ilustración 16. Fotograma de *La isla mínima*. Minuto 29.

En el minuto 53, de nuevo unos pájaros sirven de transición. Es el instante en que Juan es golpeado y se desmaya. La transición hacia su despertar es de nuevo una imagen

de pájaros, en este caso es un flamenco, que parece observarle. El efecto de observarle amplifica el carácter imaginario.

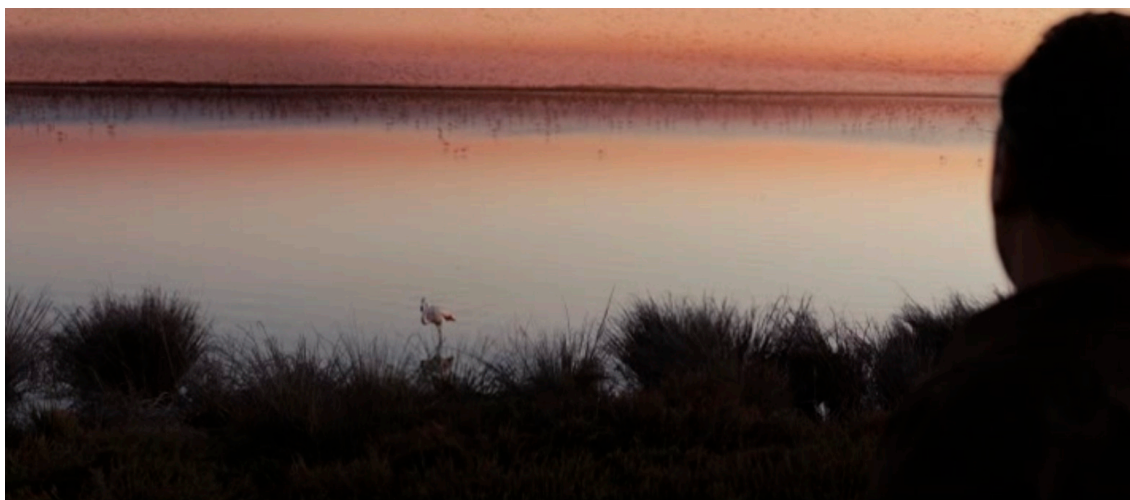


Ilustración 17. Fotograma de *La isla mínima*. Minuto 53.

En el guión, en esta escena había también un pez: "Mira a un lado. Ve un lucio gigante, una docena de flamencos en la orilla. Juan camina hacia el lucio, exangüe, los flamencos vuelan en bandada por encima de su cabeza" (Cobos & Rodríguez, 2014, pág. 108).

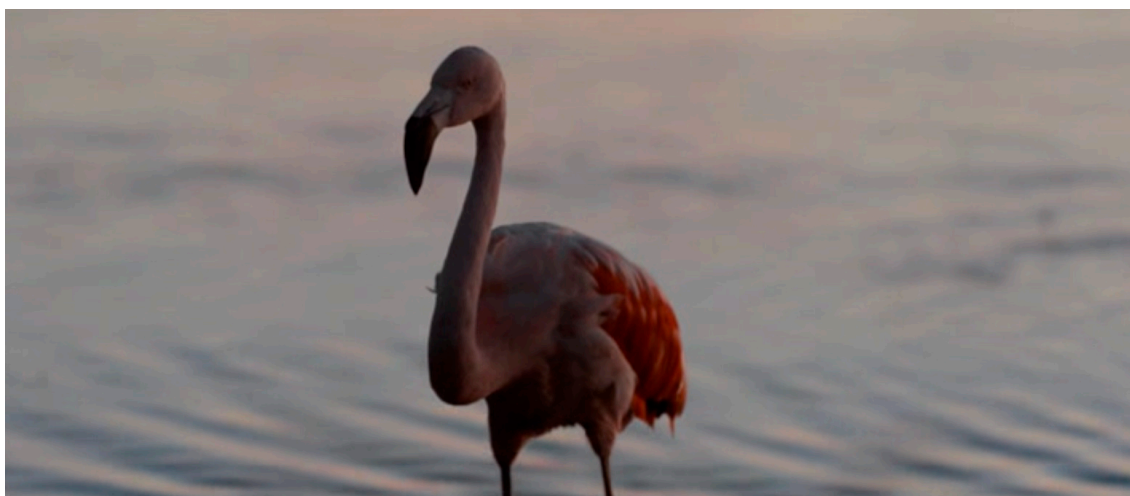


Ilustración 18. Fotograma de *La isla mínima*. Minuto 53.

Esta es la última vez que aparecerá este motivo. Todo en la forma en la que ha sido tratado nos invita a pensar que es una señal premonitoria de la muerte, una especie de aviso, del que el personaje de Juan parece ser consciente. El espectador espera que esas imágenes cierren su función con la muerte, anunciada, de Juan. Pero físicamente él termina la película tan vivo como empezó, y el motivo se queda sin cerrar, su sentido permanece inexplicado.

Es un uso sorprendente porque, como mencioné, subjetiviza la historia del lado contrario al que nos gustaría presenciarla, no hay ningún recurso similar en el tratamiento del personaje de Pedro. Y es narrativamente innecesario. O casi.

Estamos de nuevo ante un rasgo de puesta en escena que contribuye a la experiencia sensorial. Se trata de un conjunto de rasgos visuales, que entran de lleno en lo que Barthes denominó "el sentido obtuso" (2009). Y en el "cronotopo imaginario" propuesto por Cerdán (Cerdán, 2015). Como Barthes sugiere, no podemos describir su efecto, pero notamos su carácter mágico, cercano quizá al realismo mágico de algunos novelistas latinoamericanos. El hecho de verlo en una pantalla multiplica su carácter irreal.

5.5. La lluvia

¹La secuencia del clímax, la del encuentro con el asesino, casi al final de la película, contiene un elemento relevante para lo que en este trabajo se cuenta. Toda la secuencia ocurre bajo la lluvia, un detalle de puesta en escena atmosférica que a menudo forma parte del exceso. En este caso también lo es, pero de un modo sorprendentemente elaborado.

La pregunta que mueve la película es, como en tantas otras, "¿Quién es el asesino?". Eso es lo que investigan los dos policías y lo que el espectador trata de resolver antes que ellos, inventando en su cabeza posibilidades. Por fin, bajo la lluvia que ha empezado escenas atrás, el asesino que arrastra a uno de los policías malherido se gira al descubrir al otro policía a su espalda y, durante menos de un segundo, le vemos la cara: es Sebastián. El asesino viste un anorak amarillo, una capa de lluvia que su director vio en una de las fotografías de Atín Aya.

¹ *nota:* este apartado contiene información que puede estropear para un espectador futuro su experiencia primera del film.



Ilustración 19. Fotografía de Atín Aya. *Marismas del Guadalquivir* (2000).
(atinaya.com)

"Esta simple capa de lluvia fue un elemento de vestuario que, nos pareció, reforzaba la carga dramática de la resolución de la película. El joven de la fotografía es un pastor, y Atín refleja la dureza de su vida trabajando en medio de la marisma, aunque diluvie. Se ve que sufre una especie de castigo, como el personaje que nos inspiró" (Goltia, 2015).

La capa tiene una capucha que, en la película, tapa parcialmente el rostro del protagonista. Le hemos visto, pero muy brevemente, y como en las siguientes imágenes su rostro aparece tapado por la capucha, no estamos seguros de lo que vimos. Entonces, en medio de los planos en los que Juan apuñala con una pequeña navaja al asesino, el director toma una decisión sorprendente: sustituye al actor por otro, el que da vida a Don Alfonso, y aun tapado por la capucha y moribundo nos muestra parte de su cara, su mandíbula y algo de su nariz, y su cuerpo, mucho más grande que el de Sebastián, embutido en la capa de lluvia, lo que nos hace dudar de a quién vimos la primera vez.

Este detalle no está en el guion, en el que no hay ninguna ambigüedad, todo el rato se llama Sebastián el personaje al que Juan está clavando repetidamente la navaja. En cuanto al sentido de la narración, es útil porque sugiere que Sebastián no es el único culpable, que hay alguien detrás, un último responsable, del que siempre hemos sospechado como espectadores. El truco, porque eso es lo que es, descansa quizá en lo que

he contado en el apartado anterior, en una cierta capacidad de imaginar que tiene el personaje, y aquí la usa para ver lo que sabe, ve lo que quiere ver. Luego el personaje cae al agua, y el cuerpo es arrastrado, y con él para el espectador se marcha el secreto de su identidad.



Ilustración 20. Fotograma de *La isla mínima*. Minuto 89.

El efecto puede ser considerado parte del exceso, y con él la lluvia, cuya función principal parece ser que los personajes tenga que llevar esa capucha, que nos impide reconocerlos, y al director hacer ese truco perfectamente legítimo, que multiplica las preguntas y respuestas en la cabeza del espectador.

Además de demostrar un control de su oficio poco común, el director parece reconocer con este detalle de puesta en escena que no se trata solo de resolver una historia, no al menos de cerrarla de un sólo modo. Su utilización de los recursos a su alcance, empezando por la lluvia, convierten a esta secuencia en la experiencia sensorial más intensa de la película.

6. Conclusiones.

En un film como *La isla mínima*, enmarcable dentro del cine narrativo post-clásico, dentro del estilo intensificado que menciona Bordwell (2006), el texto ha mostrado que existe en paralelo al argumento un espacio filmico, o una parte de él, cuya función es otra, quizá más específicamente cinematográfica. Se trata de un cronotopo configurado definido de un modo muy preciso, construido a base de un delicado trabajo de puesta en escena, un conjunto de decorados insertados en un momento histórico que los transforma ante nuestros ojos; imágenes y sonidos que, sin ser necesarios para el avance de la narración, son realmente los que construyen la experiencia, los que dotan a la película de lo que a

veces se denomina personalidad y que, en realidad, podríamos denominar su carácter diferencial, aquello que la hace diferente de otras películas similares en su argumento.

Se ha demostrado que el cronotopo, y el exceso asociado a él, se constituye aquí como una parte importante de la experiencia de la película. Los oídos del espectador son alimentados por sonidos inmersivos del lugar, como el graznido de los pájaro, junto a la música de Julio de la Rosa, a la vez que sus ojos asisten al descubrimiento de un espacio, unos lugares. Manipulando esos sentidos el director ha creado esa experiencia sensorial, no podemos estar seguros de que llega a superar a la estrategia narrativa pero compite con ella.

Inmerso en ese cronotopo se encuentran el motivo de los pájaros y el de la lluvia. Siendo esos animales habituales en esa localización, se ha visto que no cumplen ninguna función narrativa. Tampoco, al igual que la lluvia, parece cumplir ninguna función simbólica. Y sin embargo, se ha visto igualmente que el modo en el que son utilizados en la puesta en escena contribuye a dotar a la película de una dimensión añadida, una dimensión cuyo significado es "huidizo" o "errático", como menciona Barthes (2009), lo que nos ha permitido adscribir su efecto al exceso, para demostrar la relevancia de ese lado de la experiencia del espectador en esta película.

Se han analizado algunos elementos de la película, desde el punto de vista de su irrelevancia. Los elementos analizados son irrelevantes narrativamente pero son parte esencial de la película. Como ese uso reiterado del lentísimo zoom adelante, que es innecesario para la historia pero contribuye a su efecto en nuestros sentidos, la inmersión en el cronotopo es un elemento principal de la película, que convertido en experiencia sensorial nos atrapa. Se demuestra así que cuando existe un cronotopo tan definido, es posible que el exceso compita con la trama en el interés del espectador.

Referencias.

ARTHUS-BERTRAND, Y. *La Terre vue du Ciel*.

http://www.yannarthusbertrand2.org/index.php?option=com_datagallery&Itemid=27&func=detail&catid=36&id=906&l=1920&lang=fr. Consultado el 28 de julio de 2015.

AYA, A. (2000). *Marismas del Guadalquivir*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque.

BARTHES, R. (2009). El tercer sentido. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 55-77). Barcelona: Paidós.

- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press. Berkeley: University of California Press.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- CATALÀ, J. M. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- CERDÁN, V. (2015). *Un modelo heurístico de análisis del cronotopo audiovisual: el caso Radio Atacama (2014)*.
- CERILLO, A. (2015). Héctor Garrido: «El protagonista de “La Isla Mínima” son las marismas». <http://www.lavanguardia.com/natural/20150217/54427332263/hector-garrido-protagonista-la-isla-minima-marismas.html>. Consultado el 20 de julio de 2015.
- CHAMORRO, K. (2010). Notas para un abecedario sobre Atín Aya. En *Paisanos*. Cajasol Obra Social.
- COBOS, R., & RODRIGUEZ, A. (2014). *La isla mínima: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2004) *Narrativa Filmica*. Madrid: Fundamentos.
- ELSAESSER, T., & BUCKLAND, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- GOLTIA, F. (2015). Atín Aya, el fotografo que inspiró «La isla mínima». <http://www.finanzas.com/xl-semanal/magazine/20150222/atin-fotografo-inspiro-isla-8163.html>. Consultado el 23 de julio de 2015.
- GUNNING, T. (1986). «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». *Wide Angle*.
- MARTÍNEZ, A. (2015). Así son de verdad las marismas del Guadalquivir de «La isla mínima». <http://www.abc.es/viajar/espana/abci-marismas-guadalquivir-isla-minima-201502111256.html>. Consultado el 22 de julio de 2015.
- HOVEYDA, F. (2000). What is Mise-en-scène? En *The Hidden Meaning of Mass Communications: Cinema, Books, and Television in the Age of Computers* (pp. 81-88). Greenwood Publishing Group.
- LACEY, N. (2005). Types of mise-en-scene. En *Introduction to Film* (pp. 26-28). London: Palgrave-Macmillan.
- MARTIN, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Palgrave Close Readings. Croydon, UK: Palgrave Macmillan.
- RUBIN, M. (2000). *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press.

- THOMPSON, K. (1977). The concept of cinematic excess. *Ciné-Tracts*, (2), 54-67.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.